MÉTHODE

DE

PLAIN-CHANT.

Imprimatur,

✠ E.-A. ARCHPUS QUEBECEN.

Typographie P.-G. DELISLE, Québec.

MÉTHODE

DE

PLAIN-CHANT

PAR

ETIENNE LEGARÉ,

Maitre Chantre à la Basilique Notre-Dame de Québec.

QUÉBEC
J.-A. LANGLAIS, LIBRAIRE-ÉDITEUR
1883

Enregistré conformément à l'acte du Parlement du Canada, en l'année 1883, par Et. Legaré et J.-A. Langlais, au bureau du Ministre d'Agriculture, à Ottawa.

PREFACE.

L'auteur, offre ce petit ouvrage, avec la confiance que peut inspirer le désir d'être utile à ceux qui aimeraient à apprendre le Plain-chant.

Un ouvrage de ce genre comme on peut le concevoir ne peut être parfait du premier coup, cependant pratiquement, il peut rendre de grands services.

Quelque soigneux et vigilant qu'ait été l'Auteur, il demande indulgence, se montrera reconnaissant, et profitera des remarques de tout connaisseur judicieux.

883,

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.

1°. Les maîtres de chant doivent, surtout au commencement, réunir souvent tous les chantres pour faire des répétitions générales. Ils doivent s'attacher à former, à cultiver les voix, à apprendre à chanter avec goût ; on croit souvent rehausser la solennité des offices en chantant haut ; c'est une erreur ; en chantant trop haut, on ôte au chant la gravité qui lui appartient, et on empêche la voix de devenir ronde et sonore.

Il faut spécialement observer avec beaucoup d'ensemble le rythme et la mesure suivant sa valeur propre au chant grégorien.

Ils devront insister également sur toutes les autres connaissances nécessaires pour parvenir à une exécution convenable et décente.

Ils défendront sévèrement aux chantres d'harmoniser à leur manière l'œuvre si respectable de l'antiquité chrétienne, en improvisant une seconde ou une troisième partie.

Les chantres doivent s'attacher particulièrement à bien prononcer les paroles qu'ils chantent.

Il est à désirer lorsqu'ils ne savent pas la langue latine, que leur professeur de chant les exerce dans la prononciation du latin.

MÉTHODE

DE

PLAIN-CHANT.

2°. Nous ne nous mettrons pas en devoir de faire ici l'éloge du *Plain-chant* ou chant Grégorien.

Le choix que l'Eglise en a fait pour la célébration de ses offices, doit l'accréditer suffisamment.

D'ailleurs, l'expérience démontre combien il donne de majesté au service divin, lorsqu'il est bien exécuté. —Ce que nous dirons de plus n'ajouterait rien à son mérite.

Nous nous bornerons donc à en donner la méthode la plus claire et la plus exacte qu'il nous sera possible, afin d'en procurer la connaissance à ceux qui désirent s'y exercer.

CHAPITRE PREMIER.

DES SIGNES EN USAGE DANS LE PLAIN-CHANT.

3°. Le nom " *Planus-cantus* " qui lui a été donné, fait assez connaître le cachet particulier de largeur,

d'égalité et de placidité qu'il doit toujours avoir, en rapport avec la majesté de Dieu qu'il honore et la grandeur de ses mystères.

On l'appelle chant Grégorien parceque le Pape St Grégoire-le-Grand le réforma vers la fin du sixième siècle.

Le *Plain-chant* est écrit à l'aide de notes, de signes et de figures, celui-là sait le Plain-chant, qui sait faire l'usage et l'application de ces trois choses.

DES NOTES.

4°. La voix en montant par dégrés consécutifs des sons graves aux sons plus aigus, parcourt une suite de sept degrés, qui se reproduisent dans le même ordre, si elle continue à monter à des sons plus aigus encore. Ces degrés de la voix se représentent par des signes appelés notes, dont les noms actuels sont *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, et que l'on répète autant que l'on veut, soit en montant, soit en descendant. Les anciens les désignaient par les lettres de l'alphabet, commençant par le *la* grave :

A. B. C. D. E. F. G. H. I. K. L. M. N. O. P.
la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la.

DE LA PORTÉE.

5°. Les notes du Plain-chant se placent sur une bande ou portée, composée de quatre lignes horizon-

tales, qui se comptent en montant, ainsi que les espaces ou interlignes qui les séparent.

4me ligne... ...3me interligne.
3me ligne... ...2me interligne.
2me ligne... ...1re interligne.
1re ligne...

Les notes peuvent être posées sur les lignes mêmes, dans les interlignes, au-dessus de la portée ou au-dessous de la portée, et quelquefois même sur des lignes supplémentaires. Exemple.

DES CLEFS.

6°. Quelle que soit la position des notes, elles n'ont par elles-mêmes aucune expression, et pour leur en donner une, on a recours en Plaint-chant à deux signes appelés clefs, qui se posent au commencement de la portée : la clef d'*Ut* et la clef de *Fa*.

La clef d'*Ut* peut se placer sur chacune des quatre lignes ; la clef de *Fa* ne se place ordinairement que sur deux lignes, la seconde et la troisième, jamais sur la première et rarement sur la quatrième. Ex :

Clefs d'Ut. Clefs de Fa.

Lorsqu'une pièce est régie par la clef d'*Ut*, la note

placée sur la ligne qui passe entre les deux dents de la clef, se nomme toujours *Ut*; si la pièce est régie par la clef de *fa*, la note placée pareillement sur la ligne qui passe entre les deux dents de la clef, prend le nom de *fa*. Par là même on connaît le nom et la position de toutes les autres notes.

Clef d'Ut.

ut, si, la, sol, fa, mi, ré, ut, ut, ré,

ut, si, la, sol, fa, mi, ut, ré, mi, fa,

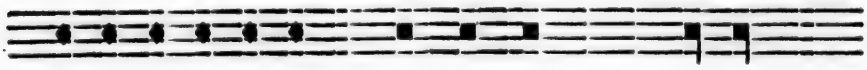
Clef de Fa.

fa, mi, ré, ut, si, la, fa, sol, la, si,

VALEUR DES NOTES.

7°. La valeur ou la durée des notes se marque par leur forme. Sous ce rapport, elles sont de trois sortes : *brèves, communes ou longues.* Exemple.

Brèves. Communes. Longues.



En prenant pour unité la *commune*, on peut dire

qu'elle équivaut à deux *brèves*, et que la *longue* a la valeur d'une *commune* et demie ou de trois *brèves*.

Si l'on veut donner à un son une plus longue durée, on peut doubler, tripler et quadrupler la *commune*, c'est ce qu'on appelle *prolation*. Exemple.

Mais cette valeur des notes ne doit point être observée avec une rigueur mathématique ; car la sévérité du Plaint-chant dégénèrerait en une raideur et une monotonie insupportables, contraire à toutes les règles du bon goût. Un des caractères distinctifs du Plain-chant est cette heureuse liberté, cette espèce d'abandon qui prêtent si bien à la méditation des choses divines, et qui secondent si merveilleusement les transports de l'âme chrétienne.

La règle essentielle est de couler légèrement sur les notes *communes*, pour appuyer davantage sur les *longues* et les syllabes fortes, sans traîner sur celles-ci, ni courir sur les premières ; les chœurs les plus nombreux s'accorderont toujours, si chacun s'applique à chanter avec âme, plutôt qu'à diriger les autres ou à leur faire la loi.

DES BARRES.

8°. Les Barres sont des lignes qui traversent perpendiculairement la portée. Il y en a de trois espèces : la petite, la grande et la double. Exemple.

Petite barre. Grande barre. Double barre.

La petite barre, qui ne coupe que deux lignes de la portée, marque un léger repos. Ce repos peut-être fait à peu près de la valeur d'une brève, ▪. La grande barre, qui traverse toute la portée, indique un repos plus marqué, à peu près de la valeur d'une commune, ▪. Elle se met : 1°. entre les principaux membres de phrase ; 2°. à la fin des vers dans les hymnes et les proses ; 3°. un peu avant la fin des traits, des graduels, pour indiquer l'endroit ou tout le chœur doit se réunir pour achever le verset.

La double barre annonce la fin d'une strophe, d'un verset, d'un morceau quelconque.

Elle sert encore, dans les intonations, à marquer l'endroit où doivent s'arrêter ceux qui entonnent, pour laisser le chœur continuer.

DU GUIDON.

9°. Le guidon est une espèce de demi-note à queue qui se place à la fin de chaque portée,

Exemple :

pour indiquer la première note de la portée suivante.

On l'emploie aussi dans le cours de la portée lorsqu'il y a changement de clef. Exemple.

sol, la, ut, ut, si, la, si, ré, fa, mi, ré, ut,

sol, fa, mi, ré, fa, sol, la, fa, fa.

DES ACCIDENTS.

10°. On désigne sous ce nom trois signes qui ont pour effet d'abaisser ou d'élever les notes devant lesquelles ils sont placées : ce sont le bémol, le dièse et le bécarre. Exemple.

Bémol. Dièse. Bécarre.

CHAPITRE DEUXIÈME.

DE LA LECTURE DU PLAIN-CHANT.

11°. La lecture est l'exécution d'une pièce de chant à l'aide de l'intelligence parfaite des signes et de leurs rapports. Pour pouvoir exécuter un morceau de chant quelconque, il ne suffit donc pas de connaître les signes qui ont concouru à la composition de ce morceau ; il faut encore savoir quels sont les rapports que ces signes peuvent avoir entre eux, avoir par conséquent une connaissance de la composition de la gamme, de l'usage des accidents qui l'altèrent quelquefois, des intervalles et des règles relatives au chant des paroles.

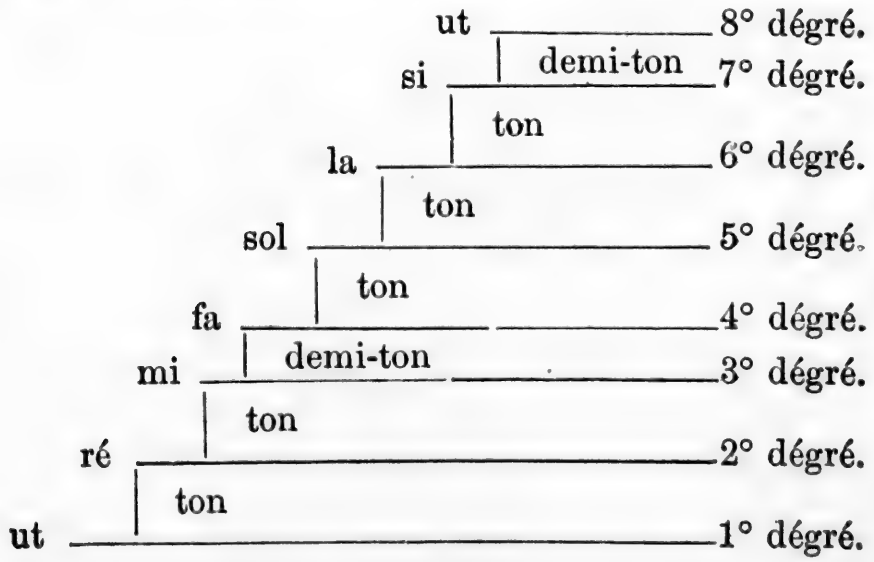
DE LA GAMME.

12°. La gamme est une suite de huit degrés consécutifs comprenant les sept intervalles que parcourt une voix juste qui va du grave à l'aigu.

Il est important de bien comprendre que les notes de la gamme ne sont pas toutes séparées les unes des autres par des intervalles d'égale grandeur.

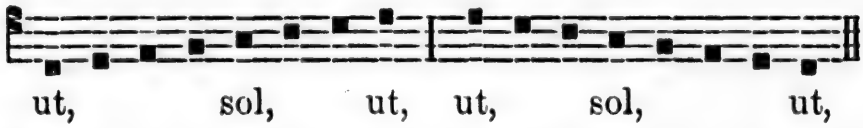
Ces intervalles sont de deux sortes : le plus grand est ce qu'on appelle un *ton*, le plus petit s'appelle *demi-ton*, parce qu'il est sensiblement la moitié du *ton*.

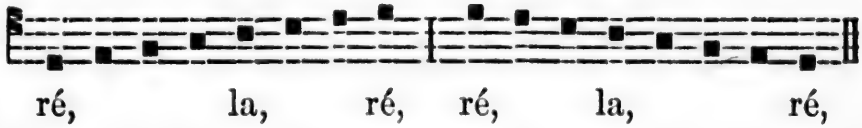
Toute gamme se compose de *cinq tons* entiers et de *deux demi-tons ;* et ces deux demi-tons ont leur place naturelle de *mi* à *fa* et de *si* à *ut* : de sorte que la voix parcourt successivement les dégrés d'une échelle que l'on peut représenter ainsi :

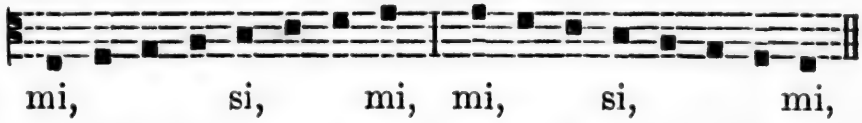


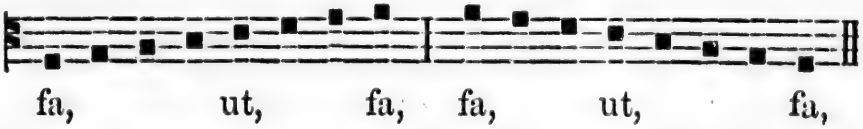
DU TON ET DU DEMI-TON.

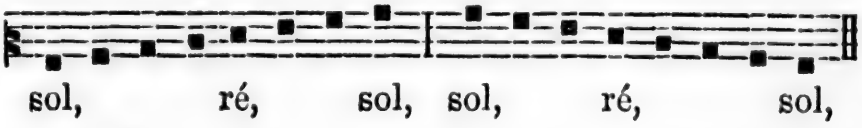
13°. Pour s'accoutumer à bien sentir et à bien exprimer la différence qu'il y a entre un ton et un demi ton, on pourra, en se guidant soit sur un instrument à son fixes, soit sur la voix d'un maître entendu, chanter : 1°. la gamme naturelle en *ut*, lentement à plusieurs reprises, en remarquant l'inégalité des intervalles ; 2°. des *tons* et des *demi-tons* isolés, comme *ut*, *ré*, *ré*, *mi*, *mi*, *fa*, etc. ; 3°. différentes gammes, en commençant chacune sur le même ton, et maintenant toujours les demi-tons de *mi* a *fa* et de *si* a *ut*. Exemple.

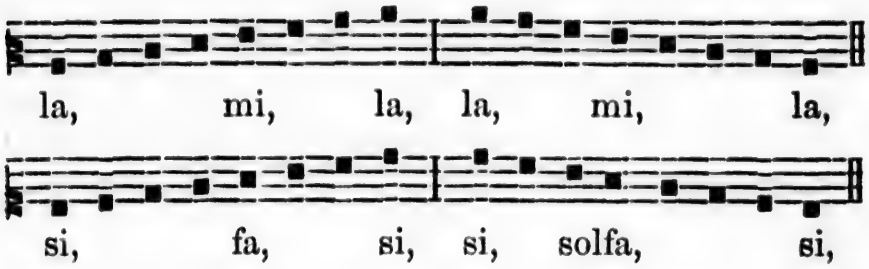




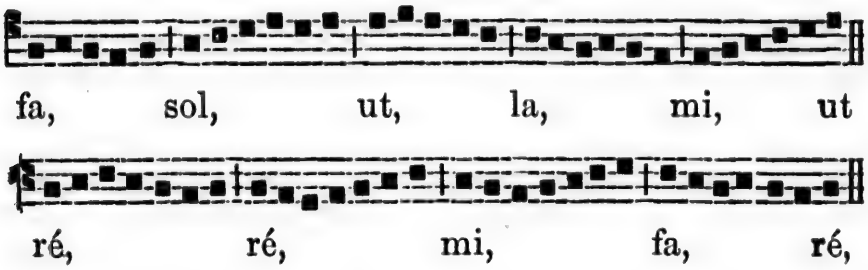






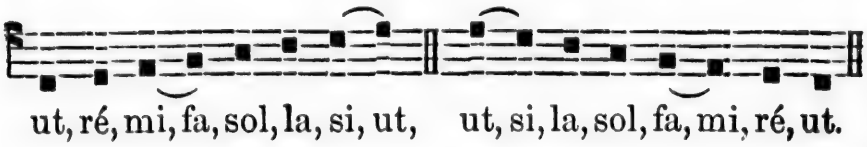


4°. des phrases de chants courtes et détachées, qui commencent par différentes notes de la gamme, afin de rencontrer les *demi-tons* dans toutes les directions possibles. Exemple :

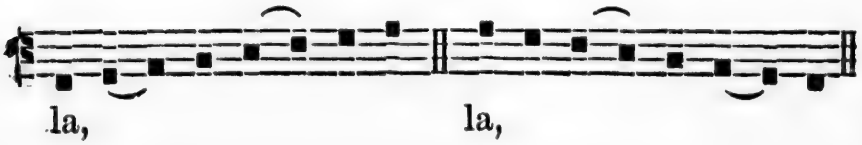


EXEMPLE AVEC LA CLEF D'UT.

Les demi-tons sont marqués par ce signe (⌒) ;



Clef de Fa.

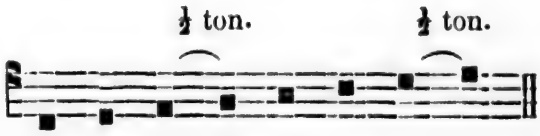


DE L'USAGE DES ACCIDENTS.

14°. Quoique la place naturelle des *demi-tons* de la gamme soit de *mi* à *fa* et de *Si* à *ut*, cette disposition n'est pas invariable, et l'intervalle qui sépare les différentes notes peut être diminué d'un *demi-ton* par l'effet du bémol, ou augmenté également d'un *demi-ton* par le dièse. Néanmoins, dans le *Plain-chant* régulier, on n'admet l'emploi du bémol que devant le *Si*, qui prend alors le nom de *za*, pour mieux graver dans l'oreille l'altération qu'il subit ; le dièse n'y est admis que très rarement et d'une manière accidentelle.

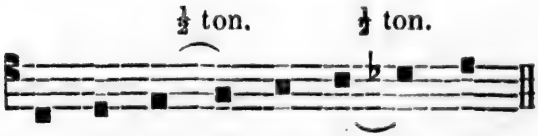
Pour se rendre compte de l'effet du bémol et du dièse, il faut faire attention que, le *Si* étant abaissé d'un *demi-ton*, il n'y a plus qu'un *demi-ton* du *la* au *Si ;* tandis qu'il y a un *ton* entier de ce *Si* bémol à l'*ut*. Si au contraire, laissant au *Si* sa valeur et sa position naturelles, on dièse l'*ut*, cette dernière note, qui n'était qu'à un *demi-ton* du *Si*, s'en trouvera alors éloignée d'un *ton* entier.

Gamme naturelle.



ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut,

Gamme affectée du bémol.



ut, ré, mi, fa, sol, la, za, ut.

DU BÉMOL.

15°. Le bémol, ainsi placé immédiatement devant une note, n'est qu'accidentel, et il n'affecte alors que cette note, mais autant de fois qu'elle est répétée de suite sur le même mot ou dans la même phrase de chant.

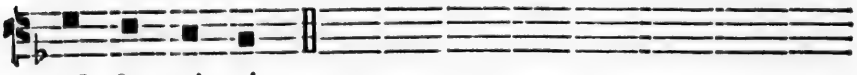
Le bémol peut-être continuel ou essentiel ; c'est lorsqu'il règne depuis le commencement jusqu'à la fin de la pièce. Il se place alors immédiatement après la clef au commencement de chaque portée, et son influence s'étend sur toutes les notes de la ligne ou de l'interligne sur lequel il se trouve. Exemple :

fa, sol, la, za, la, sol, la, za, ut, za, la, sol, la, za, ut,

ré, mi, fa, mi, ré, ut, ut, za, la, za, la, sol, fa.

Lorsque le bémol est continuel, il affecte non seulement le *Si* de la ligne ou de l'interligne où il se trouve lui-même, mais encore le *Si* des octaves supérieures et inférieures, sans qu'il soit besoin de le répéter. Exemple.

ré, ut, za, la, za, ut, ré, ré, mi, fa, sol, la, za, la,



sol, fa, mi, ré.

Dans les éditions de livres de chant choral, le bémol est toujours sous-entendu avec la clef de *fa*.

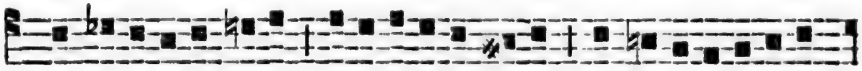
DU DIÈSE.

16°. L'emploi du dièse n'est permis dans le plain-chant que pour adoucir certains passages qui seraient trop durs à l'oreille ; encore vaudrait-il mieux le plus souvent que le morceau fut transposé, pour épargner aux chantres toutes difficultés possibles.

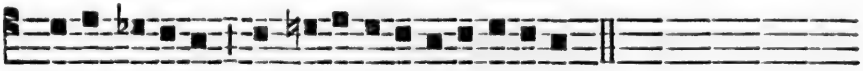
Ainsi au lieu de on chantera

DU BÉCARRE.

17°. Le bécarre n'est jamais employé que pour détruire l'effet du bémol ou du dièse ; par conséquent il sert à deux fins : à rehausser une note qui a été précédemment bémolisée, ou à rabaisser celle qui a été affectée du dièse, et remet les notes dans leur ordre naturel. Exemple.



la, za, si, ut, si, sol, sol, sol,



si, za, si, sol.

DES INTERVALLES.

18°. L'intervalle est la distance qu'il y a d'une note à une autre note. L'intervalle est supérieur ou inférieur selon qu'il va du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave.

Il y a, dans la gamme, sept intervalles différents : la *seconde*, la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte*, la *septième* et l'*octave*.

La seconde est l'intervalle compris entre deux degrés conjoints, c'est-à-dire entre deux notes qui se suivent immédiatement dans l'ordre de la gamme. Elle est majeure si elle est d'un ton entier, et mineure si elle n'est que d'un demi-ton. Exemple.

majeure. mineure.

La tierce est l'intervalle qu'embrassent trois degrés consécutifs. La tierce majeure est de deux tons pleins et la tierce mineure n'est que d'un ton et demi. Cette dernière peut être directe ou inverse : elle est directe, quand le ton plein est au grave et le demi-ton à l'aigu, comme *ré-fa*, *la-ut* en montant.

Exemple :

ré, fa, la, ut,

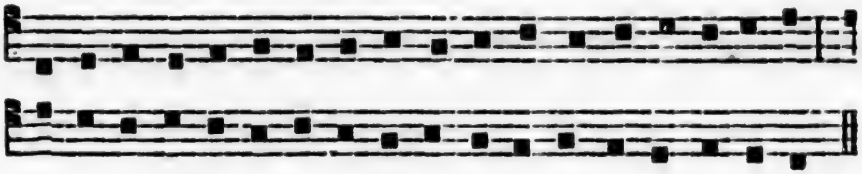
Elle est inverse lorsque le *ton* plein est à l'aigu, et le *demi-ton* au grave, comme *mi-sol*, *si-ré*, en montant.

Exemple :

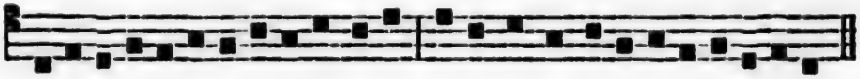
mi, sol, si, ré.

EXERCICES.

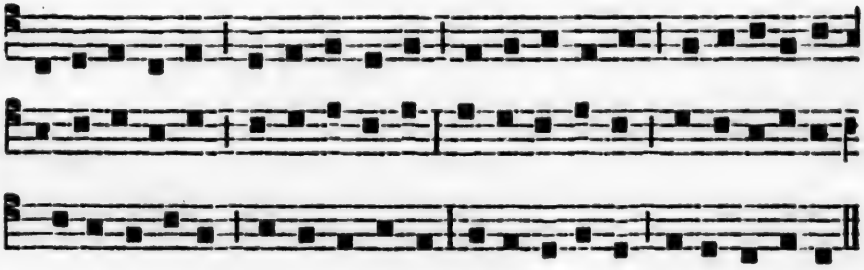
19°. Tierces par degrés conjoints.



Tierces par degrés disjoints.

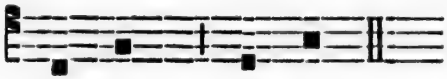


Tierces mêlées.



La quarte est l'intervalle qu'embrassent quatre degrés consécutifs. Quand elle renferme deux tons entiers et un demi-ton comme ut, fa, ré, sol, en montant.

Exemple :

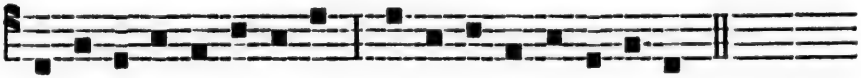


ut, fa, ré- sol,

on l'appelle quarte juste ; lorsqu'elle se compose de trois tons entiers, on l'appelle quarte augmentée, quarte superflue ou simplement *triton.*

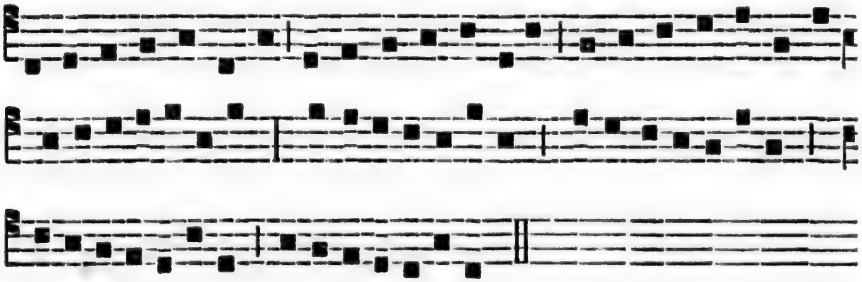
Quartes.

Intervalles de quartes,



La quinte est l'intervalle qu'embrassent cinq degrés consécutifs. Exemple :

Quintes.



La sixte est l'intervalle qu'embrassent six degrés consécutifs. Elle est majeure quand elle renferme

quatre tons entiers et un demi-ton, comme *ut-la* en montant,

Exemple :

elle est mineure quand elle renferme trois tons entiers et deux demi-tons comme, *ut-mi*, en descendant.

Exemple :

Sixtes.

La septième est l'intervalle qu'embrassent sept degrés consécutifs, mais elle n'est pas usitée.

L'octave est l'intervalle qu'embrassent les huit degrés d'une gamme.

RÉSUMÉ ANALYTIQUE DES INTERVALLES.

20°. Il s'en faut que tous les intervalles soient également usités dans le Plain-chant. D'abord la septième en est exclue ; ensuite l'octave et la sixte ne s'y rencontrent que très rarement, et l'on peut dire en général que les plus fréquents sont ceux dont les notes extrêmes sont moins éloignées : ainsi les *secondes* sont de beaucoup les plus fréquentes ; les *tierces*

s'y rencontrent plus souvent que les *quartes*, et les *quartes* plus souvent que les *quintes*.

Dans la lecture du Plain-chant, les *secondes* et les *tierces*, à cause de leur peu d'étendue, se reconnaissent aisément, mais les commençants confondent quelquefois la *quarte* avec la *quinte*.

Pour ne pas s'exposer à cette faute, on fera attention que les quintes vont toujours d'une ligne à une autre ligne,

Exemple :

ou d'un interligne à un interligne,

Exemple :

tandis que les quartes vont d'une ligne à un interligne, ou d'un interligne à une ligne.

Ligne à interligne. Interligne à ligne.

Exemple :

quarte. quarte.

Il est extrêmement important de se bien exercer à faire tous les intervalles, et surtout à bien distinguer la différence qu'il y a entre une tierce majeure et une tierce mineure ; sans quoi on s'exposera à entonner, par exemple, le *Kyrie* des doubles, *fa-la*, quand il faudrait prendre le *Kyrie* royale, *ré-fa*, ou vice-versa.

Pour parvenir à bien saisir cette différence, on pourra employer les moyens suivants : 1° Faire une tierce majeure, comme *fa-la*, sur les différents tons de la gamme, procédant d'abord par degrés conjoints, *fa-sol-la ;* 2° Faire de même pour les tierces mineures, *ré-mi-fa ;* 3° Faire alternativement des tierces majeures et des tierces mineures, en commençant les tierces mineures sur le même ton que les tierces majeures, ou, ce qui revient au même, en affectant du bémol ou du dièse le troisième degré de la tierce de manière à la rendre alternativement majeure et mineure. Exemple : tierce mineure affectée du bémol au troisième degré,

et tierce majeure affectée du dièse au troisième degré,

Que le professeur de chant veille avec l'attention la plus sévère à ce que ces exercices soient bien rendus et mille fois répétées.

DU CHANT DES PAROLES.

21°. Appliquer les paroles aux notes, c'est chanter les paroles latines qui correspondent aux notes.

Il faut pour ne point accumuler les difficultés, n'entreprendre le chant des paroles que quand on sera bien affermi dans l'exercice de la note, c'est-à-

dire quand on saura solfier le premier morceau venu sans aucune hésitation. Alors on pourra commencer à appliquer la lettre à la note. Il est prudent de choisir d'abord un morceau facile, qui ne renferme pas de passage trop brusque. Il sera même bon de se préparer immédiatement au chant de chaque mot du texte par le chant des notes correspondantes. Ex :

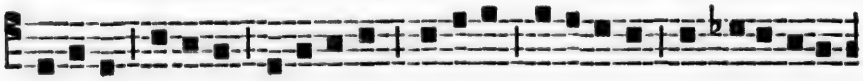
Sol, la, Tanquam, sol, fa, sponsus, fa, la, ut, Domi-

nus, la, ut, si procedens, la, fa, la, la, de thalamo,

sol, sol, suo.

(Il faut donner à chaque syllabe toutes les notes qui lui appartiennent.) Il faut aussi remarquer qu'on doit prononcer correctement en chantant les voyelles *a-e-i-o-u* sans les aspirer. L'*é*, est toujours fermé, à moins qu'il ne soit suivi d'une consonne qui forme syllabe avec lui, comme dans, *excelsis*, *omnes*, *descendens*, etc.

22°. Exercices sur l'application des voyelles.



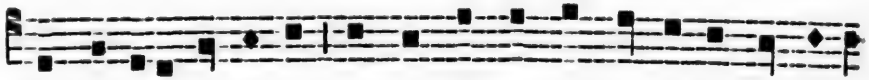
a - - e - - i - - o - - u - -

a-a-e-i- i-o-u-a- e-i-o-u-a-e-i-o- u-a-e-i-o-u-a.

23°. Exercice sur l'application des paroles aux notes.

Hymne du Dimanche.

ré, ré, fa, ré, ut, fa, sol, la, a, a, a, a, a, a, a, a, Lu-

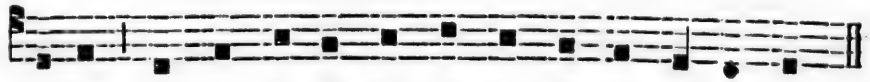


cis creator optime, la, sol, ut, ut, ré, ut, si, la, sol, la,

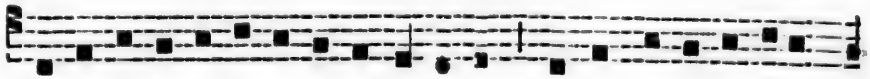
la, a, a, a, a, a, a, a, a, a, a, a, a, Lucem di-e- -

- rum proferens, ré, la, za, la, sol, mi, fa, mi, ré,

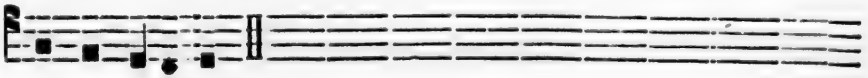
mi, a, a, a, a, a, a, a, a, a, a, Primor- di- is lucis



novæ, ut, mi, sol fa, sol. la, sol, fa, mi, ré, ut, ré,



a, a, a, a, a, a, a, a, a, a, a, a, mundi parens



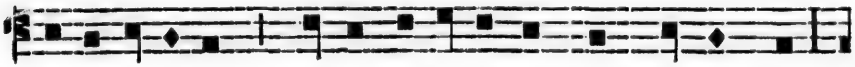
o- riginem.

Exercice de vocalisation sur la clef de Fa.

ré, ut, ré, fa, fa, mi, ré, mi, ré, ut, ré, e, e, e, e, e,

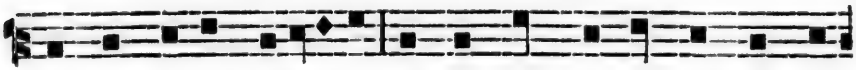
e, e, e, e, e, e, Audi be- ni- gne con- ditor,

fa, mi, fa, sol, fa, mi, ré, mi, ré, ut, e, e, e, e, e,

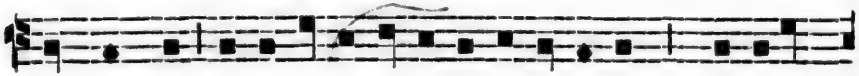


e, e, e, e, e, nos- tras preces cum fle- ti- bus,

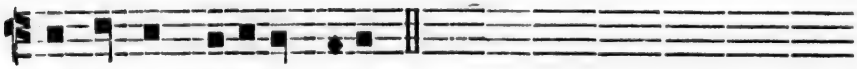
ut, ré, mi, fa, ré, mi, fa, sol, e, e, e, e, e, e, e, e,



In hoc sacro jejunio, ré, ré, sol, mi, fa, mi, ré, mi,

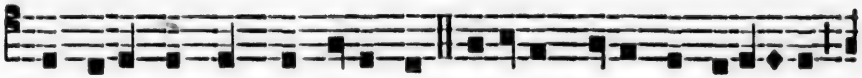


ré, ut, ré, e, e, e, e, e, e, e, e, e, e, e, Fusas



quadra- - gena- - rio.

On multipliera utilement ces exercices de vocalisation, afin de s'accoutumer à une prononciation nette et correcte.



Non po- test arbor bo- na, fructus ma- los fa- cere,

nec arbor ma- la fructus bo- nos fa- cere : Om-

nis arbor, quæ non facit fruc- tum bo- num,

ex- ci- detur, et in ig- nem mitte- tur, alle-

luia. 1er ton.

On passera ensuite à des morceaux un peu plus difficiles, en suivant toujours une marche progressive, c'est-à-dire en commençant par les clefs les plus usitées et par les morceaux les moins compliqués.

Dans ces exercices il ne faut jamais perdre de vue les règles suivantes : 1° Donner à chaque syllable toutes les notes qui lui appartiennent ; 2° Ne prononcer la consonne qui finit une syllable que sur la fin de la dernière note ; 3° Ne faire que les repos marqués dans les livres de chant, ou, si la phrase est trop longue entre deux barres, respirer de manière à ne pas mettre d'interruption dans le chant de la phrase, ou la chanter un peu plus vite sans cependant déroger à la nature de la pièce.

CHAPITRE TROISIEME.

DES MODES OU TONS DU PLAIN-CHANT.

24°. Le mode en général est un certain système de sons qui a ses tours propres et des chutes déterminées.

Le caractère particulier d'un mode dépend de la place qu'occupent, dans l'échelle des sons, les deux demi-tons qui doivent toujours entrer dans la composition de toute espèce de gamme.

La chute finale d'un mode ou d'un ton quelconque se fait toujours sur le même degré, ou sur la même note. Ainsi tous les morceaux qui sont du premier et du second ton finissent par un *ré*; ceux du troisième et du quatrième par un *mi*; ceux du cinquième et du sixième par un *fa*; ceux du septième et du huitième par un *sol*. Exemple :

Tons, 1er et 2d. 3e et 4e. 5e et 6e. 7e et 8e.

ré. mi. fa. sol.

Cette note sur laquelle finit le morceau, s'appelle simplement *finale* ou *tonique*, c'est-à-dire note fondamentale du ton ou mode.

NOTES ESSENTIELLES

25°. De tous les tons réguliers qui entrent le plus dans la modulation du chant.

ré—1er ton. la—2d ton. mi—3e ton.

ut—4e ton. fa—5e ton. ut—6e ton.

sol—7e ton. ré—8e ton.

Après la finale, la note la plus importante, celle qui semble dominer dans la pièce, et se présenter à l'oreille plus naturellement, prend le nom de dominante.

Chacune des sept notes de la gamme ut, ré, mi, fa, sol, la, si, fut, dans l'origine, la tonique ou la base d'une gamme ou échelle musicale spéciale.

Il y a donc sept échelles musicales ou sept gammes. Ces sept gammes peuvent être considérées comme composées d'une quinte *suivie* d'une quarte ; mais elles diffèrent les unes des autres par la manière dont les demi-tons y sont distribués.

Dans cette disposition, toutes les notes de ces différentes gammes sont au-dessus de la tonique ou

finale. Or on ne change pas l'ordre de distribution des demi-tons dans la quinte et la quarte de chacune de ces échelles musicales, si, au lieu de laisser la quarte à la suite ou à l'aigu de la quinte, on la transpose au grave de la quinte, c'est-à-dire, au-dessous de la finale. Chacune des sept gammes qui précèdent peut donc se dédoubler en deux *modes* ou *tons*, qui conserveront beaucoup d'analogie, mais qui cependant diffèreront assez de caractère pour être considérés comme modes ou tons distincts.

Pour chaque finale il y a donc en réalité deux échelles musicales, dont l'une a toute son étendue au-dessus de la finale ou tonique, tandis que l'autre ne monte qu'à une quinte au-dessus et descend une quarte au-dessous. Ce qui fait quatorze tons ou modes.

Les sept modes qui ont toute leur portée au-dessus de la finale, s'appellent tons ou modes *supérieurs*, ou maîtres, ou *authentiques ;* on leur donne aussi le qualificatif d'*impairs ;* parce que dans le tableau des quatorze modes, on leur a fait occuper les rangs marqués par les numéros impairs 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13.— Les sept autres modes, dont l'étendue est en partie au-dessous de la finale, sont appelés tons ou modes *inférieurs*, ou *plagaux*, ou *disciples*, ou encore *pairs*.

TABLEAU DES 14 MODES.

26°. Le premier et le second modes ont pour finale, *Ré*.

Dans le premier mode la dominante est la quinte *la*; et dans le second c'est la tierce *fa*. Exemple: Nos. 1 et 2, voir à tableau, page 36.

Le troisième et le quatrième modes ont pour finale, *mi*. Dans le troisième mode la dominante est la sixte, *ut*; dans le quatrième c'est la quarte, *la*. Exemple: voir à tableau, Nos. 3 et 4, page 36.

Le cinquième et le sixième modes ont pour finale *fa*. Dans le cinquième mode la dominante est la quinte *ut*; dans le sixième, c'est la tierce *la*. Exemple: voir à tableau, Nos. 5 et 6, page 36.

Le septième et le huitième modes ont pour finale *sol*. Dans le septième mode, la dominante est la quinte *ré*; dans le huitième, c'est la quarte *ut*. Exemple: voir à tableau, No. 7, page 36 et No. 8, page 37.

Le neuvième et le dixième modes ont pour finale *la*. Dans le neuvième mode, la dominante est la quinte *mi*; dans le dixième, c'est la tierce *ut*. Exemple: voir à tableau, Nos. 9 et 10, page 37.

Le onzième et le douzième modes ont pour finale *si*. Dans le onzième mode, la dominante est la quinte *fa*; dans le douzième, c'est la quarte *mi*. Exemple: voir à tableau, Nos. 11 et 12, page 37.

Le treizième et le quatorzième modes ont pour finale *ut*. Dans le treizième mode, la dominante est la quinte *sol*; dans le quatorzième, c'est la tierce *mi*. Exemple: voir à tableau, Nos. 13 et 14, page, 37.

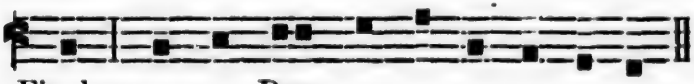
Premier mode ou ton.

No. 1.

Finale. Dom.

Deuxième mode ou ton.

No. 2.



Finale. Dom.

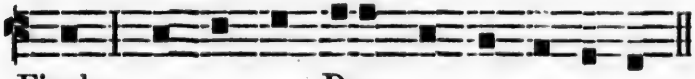
Troisième mode ou ton.

No. 3.

Finale. Dom.

Quatrième mode ou ton.

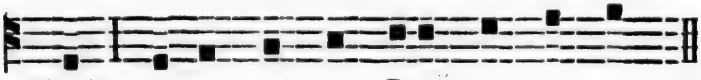
No. 4.



Finale. Dom.

Cinquième mode ou ton.

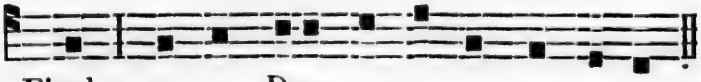
No. 5.



Finale. Dom.

Sixième mode ou ton.

No. 6.



Final. Dom.

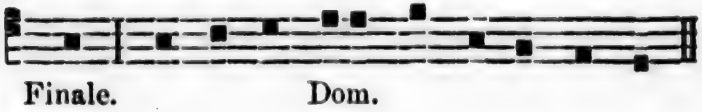
Septième mode ou ton.

No. 7.

Finale. Dom.

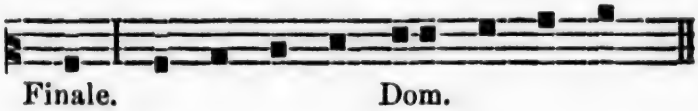
Huitième mode ou ton.

No. 8.



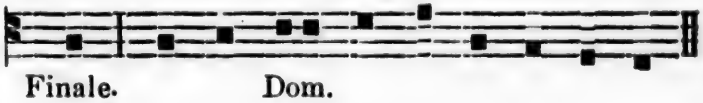
Neuvième mode ou ton.

No. 9.



Dixième mode ou ton.

No. 10.

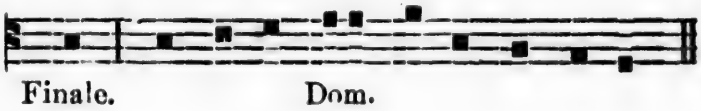


Onzième mode ou ton.

No. 11.

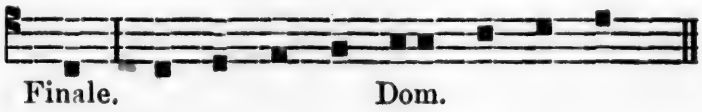
Douzième mode ou ton.

No. 12.



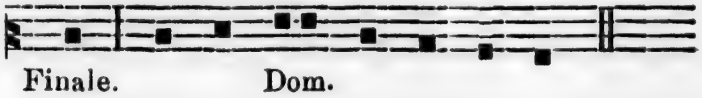
Treizième mode ou ton.

No. 13.



Quatorzième mode ou ton.

No. 14.



L'EMPLOI DU *Si bémol.*

27°. L'Emploi du *si bémol* permet de simplifier le le tableau précédent en ramenant les quatorze modes anciens à huit seulement.

En effet, si, dans les gammes des dix premiers modes, dont les toniques sont *ré*, *mi* et *fa*, on fait le *Si bémol*, l'ordre des demi-tons, dans ces six gammes ainsi modifiées, sera respectivement le même que dans les six derniers modes, 9, 10, 11, 12, 13 et 14, dont les toniques sont *la*, *si* et *ut*. Comme ce n'est pas le nom des notes, mais l'ordre de distribution des demi-tons qui fait le caractère des modes, on considère les six derniers modes (*du 9e au 14e*) comme *transposés* dans les six premiers en faisant dans ceux-ci le *Si bémol.*

Aussi, dans nos livres de chant, il n'est question que de huit modes ou tons, dont quatre *authentiques* ou *impairs*, et quatre *plagaux* ou *pairs*, qui correspondent aux toniques ou finales *ré*, *mi*, *fa* et *sol.*

MANIÈRE DE DISTINGUER LES TONS.

28°. Les tons impairs ayant toute leur étendue au-dessus de la note finale, tandisque les tons pairs ne s'élèvent au-dessus de leur finale que d'une quinte et descendant d'une quarte au-dessous de leur finale, il est nécessaire, pour entonner convenablement, de

ne pas prendre trop haut les pièces de chant qui appartiennent à l'un des tons impairs, ni trop bas celles qui appartiennent à l'un des tons pairs.

Presque toujours, dans les livres de chant, le ton des pièces est marqué soit au commencement, soit à la fin. Mais, supposé qu'il ne le soit pas, ou que l'on veuille par soi-même s'assurer si la pièce est bien du ton marqué, voici comment on peut y-arriver.

La finale et la dominante d'une pièce de chant suffisent pour en faire connaître le ton.

A chaque finale correspondent deux tons, dont l'un est impair, et l'autre pair. Pour savoir auquel des deux appartient la pièce, il faut trouver la dominante Or, dans les tons impairs, cette dominante est toujours la quinte au-dessus de la finale, à moins que la quinte ne tombe sur un *Si*, car alors c'est l'*ut* qui est la dominante ; dans les tons pairs, la dominante est toujours une tierce au-dessous de la dominante du ton impair précédent, à moins encore que cette tierce ne soit sur le *Si*, car, dans ce cas encore *ut*, est la dominante.

Le tableau suivant éclaircira ces préceptes. Il peut servir aussi à distinguer les tons au premier coup d'œil des dominantes et des finales.

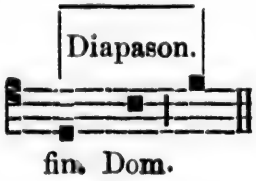
Tons.	Dominantes.	Finales.
Premier,	La,	Ré.
Deuxième,	Fa,	Ré.
Troisième,	Ut,	Mi.

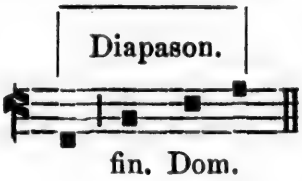
Quatrième,	La,	Mi.
Cinquième,	Ut,	Fa.
Sixième,	La,	Fa.
Septième,	Ré,	Sol.
Huitième,	Ut,	Sol.

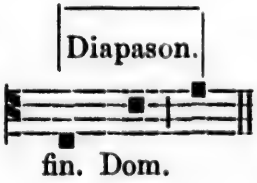
Tons transposés.

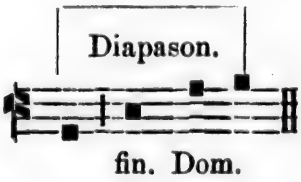
1er en A,	Mi,	La.
2e " A,	Ut,	La.
3e " B,	Fa,	Si.
4e " B,	Mi,	Si.
5e " C,	Sol,	Ut.
6e " C,	Mi,	Ut.

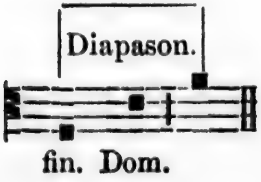
Ce qui en ajoutant le diapason de chaque ton, donne le résultat analytique suivant :

1er ton. 

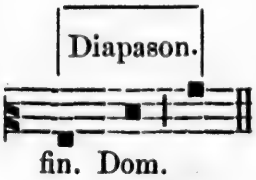
2e ton. 

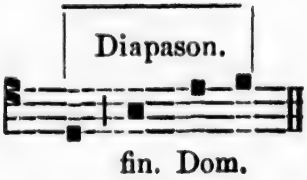
3e ton. 

4e ton. 

5e ton. 

6e ton.

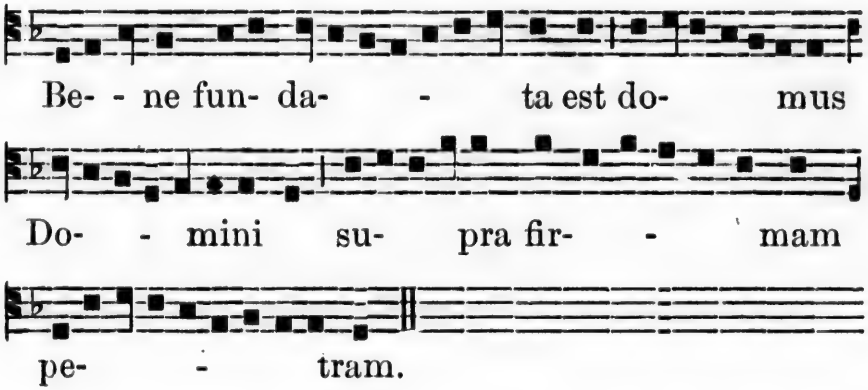
7e ton. 

8e ton. 

Ordinairement la dominante se reconnaît assez facilement, parce qu'elle est plus souvent répétée dans la pièce. C'est surtout dans le chant des psaumes, et en général dans les morceaux qui sont accompagnés d'un verset, qu'il est plus aisé de la distinguer. Il arrive néanmoins, dans certains cas, qu'il est presque impossible de déterminer quelle est la dominante, parce qu'elle n'est pas répétée souvent, ou que plusieurs notes peuvent également passer pour dominantes à cause de leur fréquente répétition. Alors il faut examiner si le morceau s'étend au-dessus ou au-dessous de la finale : s'il s'étend constamment au-dessus, il est du mode ou ton impair ; s'il s'étend au-dessous, il est du ton pair correspondant à la même finale.

Mais le moyen le plus sûr, c'est d'étudier la nature de la quinte et de la quarte qui composent l'échelle ou la gamme du morceau. Ainsi l'on cherche, dans ce morceau, une phrase ou un groupe de notes dont l'ensemble présente les différents degrés d'une quinte ou d'une quarte soit ascendante, soit descendante ; on détermine l'espèce de cette quinte ou de cette quarte, c'est-à-dire que l'on examine quelle place y occupe le demi-ton ; et l'on a ainsi l'échelle ou la gamme qui forme la base du morceau, et, par suite, sa finale régulière et sa dominante.

Il s'agit, par exemple, de déterminer le ton du morceau suivant :



Je remarque d'abord que la finale est *fa* : par conséquent le morceau doit être ou du cinquième ou du sixième ton. Je remarque en second lieu que le morceau roule, pour ainsi dire, autour de l'*ut*, et que cette note me reste naturellement dans l'oreille : par conséquent, le morceau a pour dominante *ut*. En voilà assez pour me faire connaître le cinquième.

S'il ne paraît pas bien évident que l'*ut* soit la dominante, je recours à un second moyen, et je remarque encore que toute l'étendue du morceau se porte au-dessus de la finale et atteint l'octave : par conséquent le ton doit être impair ; et, comme il n'y a à choisir qu'entre le cinquième et le sixième, le morceau est du cinquième.

Enfin, supposons que je ne me fie à aucun de ces moyens. Après avoir examiné l'étendue de la pièce, qui est ici comprise dans la gamme de *fa*, je remarque,

dans la première phrase de chant, que les notes correspondantes aux syllabes BENE-FUN forment partie d'une quinte bien prononcée, où le *Si*, a été bémolisé pour éviter le triton ; la même quinte se reproduit au mot DOMINI ; et je trouve aux mots SUPRA FIRMAM, la quarte *ut-ré-mi-fa*, ou, si l'on veut, une suite de notes qui ont évidemment cette quarte pour base. Donc la gamme de ce morceau se compose de la quinte *fa-ut* au grave, et de la quarte *ut-fa* à l'aigu. Or cette gamme est celle du cinquième ton.

Donc il n'y a plus à en douter, le morceau est du cinquième ton.

Ce dernier moyen est le plus sûr, parce qu'il peut servir à trouver le ton d'un morceau, même lorsque ce ton est mixte, c'est-à-dire lorsque le morceau est en partie d'un ton impair et en partie du ton pair correspondant : car on peut analyser par quintes et par quartes tout les différents passages d'un morceau, et trouver par conséquent les éléments constitutifs de chacun des deux tons.

Lorsqu'un morceau appartient ainsi à deux tons, on donne la préférence au ton pair, ou bien l'on met à la fois le signe des deux tons : par exemble, on marquera 1-2 un morceau qui sera du premier et du second ton.

On peut encore remarquer, mais seulement à titre de simple renseignement, que le premier, le troisième, le quatrième, le sixième le huitième ton s'écrivent communément avec la clef d'*ut* quatrième ligne, de-

même que le cinquième transposé ; le cinquième et le septième avec la clef d'*ut* troisième ligne, et le second presque toujours avec la clef de *fa*.

Chaque ton du Plain-chant a, pour les psaumes, une mélodie qui lui est propre, et qui se répète pour chaque verset. Dans cette mélodie, on distingue quatre parties principales : 1°. L'*intonation*, qui ne fait qu'introduire et mener le chant à la *tenue ;* 2°. La *tenue* qui est la note sur laquelle roule principalement le chant du verset, et qui est par là même la *dominante* du ton ; 3°. La *médiante*, qui est une variation de notes ou une simple prolongation de son qui se fait à la fin de la première partie du verset ; 4°. La *finale* qui est aussi une variation de notes pour amener le repos final.

29°. TABLEAU DU COMMENCEMENT DES INTONATIONS.

	Final de l'antienne.	Intonation du Psaume.		Final de l'antienne.	Intonation du Psaume.
1er ton.			2e ton.		
3e ton.			4e ton.		
5e ton.			6e ton.		
7e ton.			8e ton.		

Outre le commencement de l'intonation il faut encore remarquer trois choses dans la psalmodie,

comme il a été dit précédemment, savoir : la dominante, la médiation ou cadence du milieu, et la terminaison ou cadence finale.

La dominante est ici comme toujours la note qui domine généralement. Elle introduit dans les formules de la psalmodie une suite de même notes depuis la fin de l'intonation jusqu'à la médiation, et depuis celle-ci jusqu'à la finale.

La médiation est une cadence ou repos vers le milieu de chaque verset, immédiatement avant l'astérique (*).

La terminaison se fait sur les dernières syllables du verset. Cette terminaison ou cadence finale se désigne souvent par les voyelles *e u o u a e*, de *sæculorum*, *amen*. Les anciens l'appelaient aussi *neume*, ou fin du verset.

CARACTÈRES DES MODES OU TONS DU PLAINT-CHANT, DANS LA PSALMODIE.

30°. Si l'on est curieux de connaître ce que les anciens on dit sur l'harmonie des huit modes ou tons du plain-chant, on trouvera le resumé dans ces mots généralement connus :

Primus,	*Gravis ;*	*Premier,*	*Grave.*
Secundus,	*Tristis ;*	*Second,*	*Triste.*
Tertius,	*Mysticus ;*	*Troisième,*	*Mystique.*
Quartus,	*Harmonicus ;*	*Quatrième,*	*Harmonique.*
Quintus,	*Lætus ;*	*Cinquième,*	*Joyeux.*

Sextus,	*Devotus ;*	*Sixième,*	*Dévotieux.*
Septimus,	*Angelicus ;*	*Septième,*	*Angélique.*
Octavus,	*Perfectus ;*	*Huitième,*	*Parfait.*

Premier ton.

Ce mode, chanté gravement, est pathétique, propre aux sentiments de douceur et d'admiration, il paraît être le plus anciens de tous ; aussi les anciens l'employaient rarement à exprimer la douleur et les sujets légers.

Deuxième ton.

Ce mode, par son chant imposant, passionnément tendre, exprime les gémissements ; il est quelquefois lugubre. On l'emploie très fréquemment dans les offices des morts, mais alors il exige une marche lente : on en détruirait tout l'effet par la rapidité des sons. Il a souvent un accent prophétique.

Troisième ton.

Ce mode est propre aux sentiments d'abandon, il marque la confiance ; c'est le langage de l'intimité. Propre à exprimer une prière, il deviendrait léger et même fatigant si on le précipitait ou retardait trop les sons.

Quatrième ton.

Ce mode est timide dans sa marche ; représente la douceur de l'enfance et le respect dans la prière

le repentir et la componction ; il doit être chanté dans le bas et gravement.

Cinquième ton.

Les chants de ce mode expriment l'allégresse, la gaieté, la joie, les sentiments vifs, le bien être ; il a une expression pleine de noblesse et de majesté. On l'emploie surtout dans les grandes solennités.

Sixième ton.

Le chant de ce mode est propre à la piété ; c'est un langage affectueux qui exprime les sentiments de vénération d'une âme tendre ; il est gracieux et facile ; il est moins vif que le cinquième, et exige une marche un peu plus lente.

Septième ton.

Le chant de ce mode est vif et animé, moins cependant que dans le cinquième, il a des chutes un peu plus difficiles à exécuter, mais d'un bel effet quand elles le sont avec aplomb. Il respire quelque chose de guerrier ; et on l'emploi assez souvent pour l'office des Martyrs, dans les Répons &c., &.

Huitième ton.

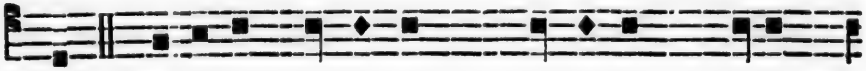
Ce mode convient à presque tous les sujets, il est très étendu, très varié, et employé très fréquemment. Et il se prête très bien à l'expression d'une sainte et douce joie.

Nous avons donné dans ce qui précède le caractère des huit tons du Plain-chant.

Maintenant voici un tableau des intonations solennelles des psaumes dans les huit tons, pour les vêpres.

L'on entonne le psaume du premier ton, une tierce au dessus de sa note finale indiquée par la dernière note *ré* de l'antienne, on monte à *sol*, ensuite à la dominante *la*, et on fait la terminaison de différentes manières, qui sont toujours indiquées dans l'antiphonaire ou vespéral ; Exemple : du 1er ton.

Fin. Ant.



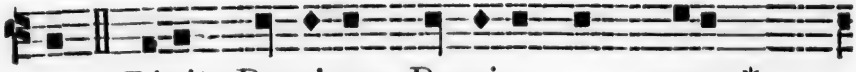
ré. Dixit Dominus Domino meo : *

sede a dextris me- is. Sede a destris me- is.

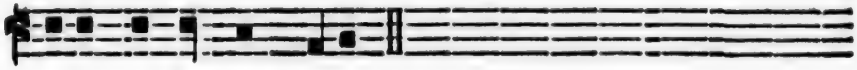
Deuxième ton.

L'intonation du deuxième ton, commence, par *ut* au dessous de la note finale *ré* de l'antienne, ensuite *ré*, et de la par une tierce mineur à *fa* dominante, sur laquelle le chœur continue. Exemple.

Fin. Ant.



ré. Dixit Dominus Domino meo ; *



sede a dextris meis.

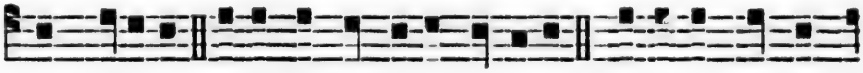
Ce ton n'a qu'une seule terminaison.

Troisième ton.

L'intonation de ce ton, commence une tierce mineure au-dessus de sa note finale, *mi*, de l'antienne. Elle monte ensuite par la quarte à la sixte ou domide ce ton *ut*, à laquelle le chœur répond. (On finit à la tierce à la quarte et à la dominante.) Exemple.

Fin. Ant.

mi. Dixit Dominus Domino meo : * sede a dex-



tris meis, sede a dextris meis, sede a dextris

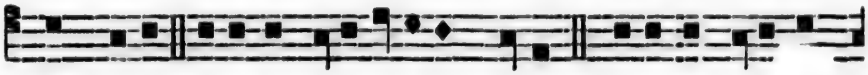
meis.

Quatrième ton.

L'intonation de ce ton, commence par la quarte au-dessus de la note finale *mi* de l'antienne, on descend au *sol* pour remonter à *la*, à laquelle le chœur répond, pour finir sur la dominante, ou sur la note finale, ou sur sa tierce mineure, *sol*. Exemple.

Fin. Ant.

mi. Di- xit Dominus Domino meo, * sede a dex-



tris meis, sede a dextris meis, sede a dextris

meis sede a dextris meis.

Cinquième ton.

L'intonation de ce ton, est tirée de la finale *fa* de l'antienne. Elle monte à la tierce, s'arrête à la dominante *ut*, sur laquelle le chœur répond et [illegible] à la tierce.

Le cinquième ton n'a qu'une seule terminaison, cependant il en a été ajoutée une seconde affectée du *Si* bémol, qui termine sur l'intonation *fa*. Exemple :

Fin. Ant.

Fa. Dixit Dominus Domino meo : * sede a

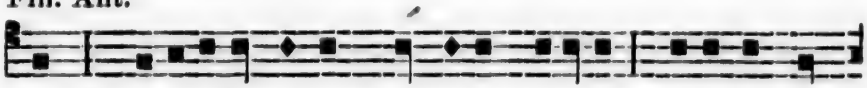
dextris meis, sede a dextris meis.

Sixième ton.

L'intonation de ce ton, commence par la note *fa* finale de l'antienne, monte à *sol* et *la* dominante, à

laquelle le chœur répond ; on finit sur la note finale de ce ton.

Fin. Ant.



fa. Dixit Dominus Domino me- o : * sede a dex-

tris meis..

Septième ton.

L'intonation de ce ton, commence une quarte au-dessus de la note finale *sol*, de l'antienne, *ut*, *si*, *ut*, *ré* dominante du ton ; à laquelle le chœur répond, et finit à la quarte, à la tierce, à la seconde, ou à la quinte, ou à la dominante.

Fin. Ant.

sol. Di- xit Dominus Domino meo : * sede a dex-

tris meis, sede a dextris meis, sede a dextris

meis, sede a dextris meis.

Huitième ton.

L'intonation de ce ton, commence sur la note finale *sol*, de l'antienne, monte à *la*, ensuite à la domi-

nante *ut*, à laquelle le chœur répond, et termine sur la finale *sol* ou sur la dominante. Exemple :

Fin. Ant.

sol. Dixit Dominus Domino meo : * sede a dex-

tris meis, sede a dextris meis.

31°. REMARQUES SUR LE CHANT DES PSAUMES.

1° Toutes les syllabes accentuées, doivent être articulées avec plus de force que les autres.

Dans tous les mots de deux syllables, la première est toujours plus forte, quoique l'accent ne soit pas marqué, excepté cependant les mots hébreux indéclinables, qui ont l'accent sur leur dernière.

2° La première note de chaque médiante et de chaque finale est forte et accentuée ; la seconde est faible.—S'il y a plus de deux syllabes soit à la médiante, soit à la finale, la première et l'avant dernière sont fortes, et les autres sont faibles.

3° L'étoile * ou l'astérique, marque la pause qu'il faut faire au milieu de chaque verset des psaumes. Souvent une petite barre verticale dans le cours du verset, indique un léger repos pour la respiration. Dans le cours d'un verset, on doit s'interdire toute autre espèce de repos.

DE LA TENUE.

32°. On désigne aussi sous le nom de tenue une prolongation de la voix qui se fait sur la syllabe accentuée et sur celles qui commencent la médiation et la terminaison dans chacun des versets des psaume et des cantiques : Cela se pratique aussi à la fin des intonations des antiennes, des versets, des Répons et des graduels, et généralement à la fin de tout ce que l'on chante, tant en chœur qu'en particulier.

AUX FÊTES SOLENNELLES.

33°. On chante les psaumes avec l'intonation solennelles :

1° Dans toutes les fêtes doubles de première ou de seconde classe et dans les fêtes majeures, à toutes les heures canoniales.

2° Dans les fêtes doubles pendant l'année, mais seulement aux Matines, aux Laudes et aux Vêpres.

3° Les cantiques *Benedictus*, *Magnificat* et *Nunc dimittis*, se chantent toujours avec l'intonation solennelle à chaque verset.

34°. ON SE SERT DE L'INTONATION FÉRIALE.

1° Aux petites heures des fêtes doubles pendant l'année.

2° Dans les fêtes semi-doubles, simples, les dimanches pendant l'année, les jours fériés et dans l'office des morts, lorsqu'il n'y a que trois leçons.

1

1
1
1
1
1
1
1
1
1

TABLE DES MATIÈRES.

Nos. PAGES.

1°. Observations préliminaires..... 7
2°. Méthode..... 9

CHAPITRE PREMIER.

3°. Des signes en usage dans le Plain-chant..... 9
4°. Des notes..... 10
5°. De la portée..... 10
6°. Des clefs..... 11
7°. Valeur des notes..... 12
8°. Des barres..... 13
9°. Du guidon..... 14
10°. Des accidents..... 15

CHAPITRE SECOND.

11°. De la lecture du Plain-chant..... 15
12°. De la gamme..... 16
13°. Du ton et du demi-ton..... 17
14°. De l'usage des accidents..... 19
15°. Du bémol..... 20
16°. Du dièse..... 21
17°. Du bécarre..... 21
18°. Des intervalles..... 22
19°. Exercices des conjoints et intervalles..... 23

Nos. Pages.

20°. Résumé analytique des intervalles.. 25
21°. Du chant des paroles 27
22°. Exercices sur l'application des voyelles..... 28
23°. Exercices sur l'application des paroles aux notes..... 29

CHAPITRE TROISIÈME.

24°. Des modes ou ton du Plain-chant..... 32
25°. Notes essentielles de tous les tons réguliers. 33
26°. Tableau des quatorze modes..... 34
27°. L'emploie du *Si bémol*..... 38
28°. Manière de distinguer les tons..... 38
29°. Tableau du commencement des intonations. 44
30°. Caractères des modes ou tons..... 45
31°. Remarques sur le chant des psaumes..... 52
32°. De la tenue..... 53
33°. Aux fêtes solennelles..... 53
34°. Fériales (Intonation)..... 53

PAGES.
..... 25
..... 27
es..... 28
s aux
..... 29

..... 32
iers. 33
..... 34
..... 38
..... 38
ons. 44
..... 45
..... 52
..... 53
..... 53
..... 53